LA RIVOLU... LIBERALE
Settim... ...le
Editore PIERO GOBETTI
Abbonamento annuo L. 20 - Estero L. 30
Un numero L. 0,50

QUINDICINALE EDITORE PIERO GOBETTI TORINO VIA XX SETTEMBRE, 60
ABBONAMENTO Per il 1925 L. 10 Estero L. 15 Sostenitore L. 100 Un numero separato L. 0,50 CONTO CORRENTE POSTALE
Anno II — N. 8 — 10 Maggio 1925

SURRÉALISME

La parola « Surréalisme » venne escogitata, anni sono, da Guillaume Apollinaire, a proposito del suo dramma « Les mamelles de Tiresias », per dichiarare certe particolari tendenze poetiche. Egli non ha lasciato spiegazioni esaurienti circa il senso esatto che dava a quel termine; comunque, esso era strettamente poetico, e tendeva a indicare quella frangia di suggestività che aleggia, intorno a talune espressioni artistiche, di là o indipendentemente, dal loro significato intuitivo; si da far pensare a non si sa qual rivelazione di una realtà altra da quella chiaramente espressa. Si pensi, per restare nella tradizione al bizzarro sentimento anteriore a ogni comprensione che suscitano certe sequele di frasi negli appunti di Leopardi « Ombra delle tettoie, Pioggia mattutina del disegno di mio padre, Iride alla levata del sole ») o questa frase di G. Scalvini « Le rovine fanno ombra agli armenti che vanno a sdraiarsi sulle soglie dei Santuari ». La ricerca di effetti di tal genere è essenziale nella poesia detta « moderna ».

Quanto alla parola «surréalisme », essa, dimenticata per un tempo, eccola ora risorta a improvvisa notorietà. Jean Cocteau fu primo, se la memoria non falla, a rievocarla; comunque, svariate scuole letterarie alla moda di Francia, l'hanno ora presa a prestito per illustrare le loro teorie. Esiste financo (se già non è morto) un gruppo o movimento cattolico, che vede nella rivelazione e nei libri sacri, inarrivabili esempi di « surrealismo ». Nè, su questo capitolo, gli si potrebbe dar torto. Ma quello che ha per davvero messo a rumore il mondo delle lettere, è il « surréalisme » proclamato da André Breton, e che ha trovato tosto consenzienti tutti o quasi i nomi più noti del fu-Dadaismo; e altri giovani e giovanissimi. L'estremismo delle idee, l'ingegno degli scrittori, hanno stupito, urtato, intimidito. Innanzi tutto è interessante come « segno di tempi ».

E' dunque di questo che parleremo.

L'epoca che stiamo vivendo presenta un curioso spettacolo. Si vedono, per un lato, tutti gli spiriti di avidità e d'avventura darsi pazzamente campo, le applicazioni pratiche della scienza, il progresso materiale, eccedere di giorno in giorno ogni previsione, e le filosofie idealistiche, meglio ancora che le materialistiche, accompagnare questo sforzo, glorificare l'attività umana, considerando lo spirito, il reale, o che altro si dica, come in sè giustificantesi, e la confusione del mondo come un gran cantiere dove tutti trovano da fare, e ognuno rappresenta la sua parte; anche senza volerlo e saperlo. Ma ecco, in cotesto trionfo del « razionale concreto » serpeggiare, correre, i più bizzarri brividi di disagio. Ecco, nei paesi più « progrediti » un'atmosfera da millennio, le dottrine teosofiche, le esperienze spiritiche, telepatiche, le fedi nelle virtù taumaturgiche della preghiera, i nuovi messia nelle piazze, le epidemie di suicidi: lo sconcerto creato nelle menti dagli idealismi dissolventi ogni solida credenza nel reale, dalle teorie relativistiche fisiche, psicologiche, morali, andarsi diffondendo, dilapidando in confuse illazioni giù giù per tutti i corsi e rivoli della « cultura » sino al minuto commercio delle conversazioni da salotto e delle cronache da gazzette. Il « Dadaismo » è stato, di tale disagio, un fenomeno estremo e letterario. Una sfiducia istintiva e irriducibile in tutti i valori sociali, una esasperata coscienza della propria personalità, contradditoria, effimera, eppur risolutamente opponentesi alla immemoriale costituzione del mondo, come sola importante per se medesima: un disgusto di tutti gli scopi proponibili alla propria attività, comicamente inadeguati a cotesta incomprensibile condizione umana: un senso di serietà verso tutte le manifestazioni d'arte o di pensiero che non riflettano tale stato di mente, l'irrisione e lo scherno per tutto quel che sa di grave, di ben assiso, come di chi sia in possesso di una segreta conoscenza la quale tolga ogni valore a tutto ciò che pel mondo ha importanza. Questo stato d'animo non era del resto circoscritto a quei giovani: ma particolare era nel loro atteggiamento un che di gelido e di furente, una intenzione manifesta di « brouiller toutes les cartes » di far dello scandalo per lo scandalo (formula di Louis Aragon) di manifestare insomma in tutti i modi più insultanti il loro reciso non conformismo. Pur tuttavia, essi non rinunciavano a scrivere, ad agitarsi, a far rumore: non solo, come taluni affettano di credere, per smania di notorietà: pur in quell'atteggiamento disperato, una confusa speranza non li disertava, quella di contribuire all'affermazione di uno « spirito moderno » del quale pareva loro sortire le esigenze e l'influsso: di essere, secondo l'immagine di André Breton, un poco simili a cercatori d'oro; i cercatori dell'oro di questo tempo.

Proclamata la fine del movimento Dada, ecco ora dopo qualche anno di dispersione, le medesime tendenze, (e i medesimi nomi) farsi più risolutamente innanzi col « surréalisme » nel quale non è per nulla attenuata, accentuata anzi se possibile, quella volontà di negazione, ma nel medesimo tempo si proclamano nuove direzioni, nuovi positivi sfoghi, a quel disagio e a quell'angoscia; esso si vuol dare anzi per una sorta di universale panacea a cotesto « male dell'esistenza ». « Il ne tient peut-être qu'à nous de jeter sur les mines de l'ancien monde les bases de notre nouveau paradis terrestre... ». Per giungervi, il solo mezzo è di combattere a fondo, di mandare in rovina, la concezione del mondo realistica, latina, che sta alla base della nostra civiltà: civiltà che ha ormai fatto il suo tempo, e non è più che un « bastione della mancanza di fede, della vecchiaia e della viltà ». Il razionalismo, il tomismo, la credenza insomma a un mondo solido e reale, assolutamente distinto da tutti i giochi e le illusioni del pensiero, è nefasta, perchè riduce l'uomo in schiavitù; e per di più affatto arbitraria. Ascoltiamo Goethe, campione di cotesta realtà: « Ogni uomo sano ha la certezza della propria realtà, e di una realtà che gli sta intorno. Senonchè vi è una zona buia del cervello, una zona, nella quale nessun oggetto si viene a riflettere: allo stesso modo che nell'occhio v'è un punto il quale non vede. Se l'uomo troppo a lungo si indugia a porvi attenzione, se vi si sprofonda, egli cade in una malattia dello spirito, gli par d'intravedere cose di un altro mondo, le quali propriamente non sono se non Chimere, cose senza limiti nè forme, angustiose al modo di certi vacui luoghi notturni, e più tenaci che fantasime a perseguire colui che non se ne sviluppa per tempo ». E se invece, dicono i surrealisti, siffatti presentimenti celassero la rivelazione di una totale realtà, della quale il mondo esterno e positivo non è che una delle forme particolari, entro di cui l'umanità è trattenuta come da un maligno incantesimo. Se fosse possibile, volgendole decisamente le spalle, e sprofondandosi in quella « zona buia » trovare la propria liberazione? Questa è l' avventura « surrealista ». « L'âme sans peur s'enfonce dans un pays sans issue, où s'ouvrent des yeux sans larmes. On y va sans but, on y obéit sans colère. On y voit derrierè soi sans se retourner. Je contemple enfin la beauté sans voiles, la terre sans taches, la médaille sans revers. Je n'en suis plus à implorer sans y croire un pardon sans faute... ».

La zona buia diventa una notte, notte traversata di lampi, « la nuit des éclairs ». I *lampi* sono le immagini che, nella sua originaria purezza, lo spirito forma, coll'accostamento impreveduto di termini lontanissimi, immaginari senza tregua creatrici di nuove realtà poetiche. Coteste realtà poetiche non sono illusorie, ma rivelazioni del « funzionamento reale dello spirito » il quale è in contatto, partecipa, di una verità superiore. (E' interessante avedere, in altro campo, il cattolico Max Jacob annunciare alcunchè di simile: « Il vient une èpoque où des hommes nouveaux s'abstrairont des sensation terrestres pour approcher le ciel le plus voisin de nous et des autres. Cette epoque est deja venue».

Siamo dunque giunti alla teoria strettamente poetica del surrealismo. Il linguaggio, dicono costoro è il principale responsabile di quella concezione contro la quale si ribellano. « Les mots sont sujets à se grouper selon des affinité particulières, lesquelles ont generalement pour effet de leur faire recréer à chaque instant le monde sur son vieux modèle. Tout se passe alors comme si une réalité concrête existait en dehors de l'individuel ...». Rompere la logica del discorso, portar la confusione nelle leggi del linguaggio, è dunque necessario. Più precisamente, occorre astrarre affatto dal nostro pensiero cosciente, ridursi in istato di disponibilità assoluta, e lasciar parlar le sirene interiori. La poesia si riduce dunque all'ubbidienza a cotesto « magico dettato ». I più grandi poeti, dicono i surrealisti, non debbono forse a questa attività extra cosciente le loro immagini più rivelatrici?

Non si può negare ai « surrealisti » di aver portato alle conseguenze estreme idee, desideri, preoccupazioni, aleggianti nel tempo nostro: con un semplicismo che non è prova d'ingenuità, bensì del loro fermo volere di non conformismo, di scandalo, di sistematico rovesciamento. Di qui il tono inquisitoriale, le proposizioni rivoltanti. L'amore soltanto, di tutto quel che gli uomini hanno caro, trova grazia presso di loro, come uno dei più sicuri modi che rimangano per evadere, esaltarsi, perdersi. Per, come dice Breton, giungere a essere « celui qui n'a plus d'ombre ».

Tuttavia, di questi ultimi tempi, André Breton, Louis Aragon, gli alfieri del surrealismo, hanno preso a confessarsi con linguaggio più umano. E' uno spettacolo che val la pena d'esser seguito. Limitiamoci ora a rilevare l'alta qualità letteraria dei loro scritti. E citiamo ancora una frase per ciascuno:

«Notre navire emportait tout ce que vous pouvez concevoir de plus à nous, de plus précieux. Nos cris, notre désespoir quand nous sentîmes que tout allait nous manquer, que ce qui pourrait exister détruit à chaque pas ce qui existe, que la solitude de absolue volatilise de proche en proche ce que nous touchons... ». (A. Breton).

« Oh grand Rêve, au matin pâle des édifices, ne quitte plus, attiré par les premiers sophismes de l'aurore ces corniches de craie ou t'accoudant tu mêles tes traits purs et labiles à l'immobilité miraculeuse des Statues! ». (L. Aragon).

ALBERTO ROSSI.

JAMES JOYCE

«Con la guerra anglo-irlandese, condotta parallelamente alla guerra continentale, una prima fase del Rinascimento letterario finiva. Un'altra incominciava. A Trieste».

Così Valerio Larbaud, concludendo nella *Nouvelle Revue* l'ultima polemica su Joyce che mi sia venuta sott'occhio: e quel nome di Trieste avventurosamente lanciato nella letteratura irlandese è anche la ragione per cui mi arrischio a parlare di questo tanto difficile scrittore d'Irlanda. Della letteratura irlandese, no, non oserei: ma in verità, da quando ho conosciuto Joyce, non ho mai pensato di poterlo restringere nella letteratura irlandese. Avrei potuto pensarlo quando egli mi era noto soltanto di nome, come un professore di lingua inglese all'Accademia di Commercio di Trieste, per quella restrizione che si suol mettere — prima d'aver torto — alla letteratura dei professori. Ma conosciuto l'uomo, e poi lo scrittore, l'ho sempre trovato congiunto con tutto l'occidentalismo europeo, e non con le epoche dalla storia d'Irlanda. Egli stesso del resto, nel suo cosmopolitismo, non mi sembra aver dato proprio all'elemento irlandese nella letteratura un'eccessiva importanza. Il giovinetto eroe del *Portrait of the artist*, che è poi lui stesso, lascia volentieri altercare i compagni sui primati irlandesi, e accetta l'alterco soltanto sul primato di Newman nella prosa e di Byron nella poesia. Altra cosa è l'aver riconosciuto nell'Irlanda, e più propriamente in Dublino, il solo teatro possibile della sua rappresentazione della vita: qui v'è dell'irlandese invero, e v'é fortemente. Un uomo come lui sempre lontano dalla patria, di là partito a vent'anni, sbarcato a Pola per caso, vissuto dieci anni a Trieste, indi a Zurigo quanto fu lunga la guerra mondiale, rappresentato in un teatro di Monaco prima che riconosciuto nel suo paese natale, avrebbe potuto trasferire su questa o su quella città il suo acuto spirito di osservazione degli uomini e delle atmosfere che essi impregnano di loro: si ricondusse invece con ogni opera d'arte, all'Irlanda, quasi riconoscendola indivisibile dalle sue impressioni prime, più fresche, più midollari, più vicine alle radici della vita, e in essa ricondensando quanto gli era venuto dalla sua esperienza universale. In questo senso fortemente biologico, e non in senso letterario, egli è rimasto irlandese.

In senso letterario egli è oggi *Ulysses*, vale a dire il viaggiatore che ha saputo tutti gli approdi. Ma di questo più tardi. Il fatto è che mentre egli insegnava la lingua inglese a tutta una generazione di triestini (tanto che temeva di non più trovare chi avesse bisogno d'impararla), scriveva a Trieste la maggior parte dei suoi libri pubblicati finora, avendo sempre nel pensiero e negli occhi Dublino. A Trieste furono scritte le novelle *Dubliners*, a Trieste il *Portrait of the artist as a young man*, e qui ancora, tornato Joyce dopo la guerra, un grosso fascio di capitoli d'*Ulysses;* soltanto il dramma *Exiles*, se ben ricordo, fu scritto a Zurigo: tuttavia nulla di triestino in tanta opera letteraria, compiuta nella città dove la giovinezza dell'artista si era maturata per ben dieci anni: tranne qualche sboccato gergo del dialetto di Trieste gettato nel caleidoscopico poliglottismo d'*Ulysses*. La realtà viva era per Joyce rimasta lontana. L'uomo a cui piace ogni luogo di questo mondo dove si trovi bene, cioè che gli lasci un respiro di libertà, aveva conservato la sua indipendenza dal sovrapporsi delle vicissitudini esterne. E non già che rifuggisse dall'accostamento spirituale coi luoghi che l'ospitavano. Trieste gli era oltremodo simpatica. Amava gli italiani e il vino italiano. Leggeva fedelmente le cronache drammatiche di Giovanni Pozza sul *Corriere della sera* e le lodava di molto acume. Ma conservava il senso di distacco del benevolo osservatore straniero, che escludeva ogni assimilazione. Era l'uomo abituato a stare in una nazione senza disdire la sua stanza all'albergo, per quanto ci stesse dieci anni. Perfino quel fenomeno letterario nostrano, il futurismo, che eccitò in lui un interesse più vivo per il tono radicale dei propositi e la taglienza del tratto, non credo violasse in alcun modo la sua indipendenza agnostica, decisa a non lasciarsi infautare.

E dico non credo, perchè se ho conosciuto Joyce, non l'ho conosciuto molto. La prima volta che ho avuto da fare con lui, è stato per avermi egli desiderato consigliere di lingua in alcuni articoli che scriveva per il *Piccolo della Sera*, in italiano. Non ci trovammo discordi che sopra una parola sola: ma aveva ragione lui, e me ne persuase. Scriveva un italiano non molto articolato, ma che non faceva torto al suo ingegno e non intimidiva la sua originalità. Ora, poichè la sua felice natura gli diede modo di impossessarsi così di diciotto lingue, dal greco antico al moderno e dall' arabo al danese, si capisce che la vita delle nazioni dovesse essere vita d'albergo per il suo cervello. Lanciato sopra un'orbita d'universalità, doveva pure avere un centro di riferimenti individuali: ed era questo la sua piccola patria irlandese. Essa stava in mezzo all'Oceano, ma con una straordinaria consistenza di terraferma. Ivi si potevano depositare e saggiare sul vivo degli uomini le esperienze raccolte nel giro del mondo.

Chiesi un giorno a un inglese, quando Joyce era ancora soltanto l'autore del *Portrait of the artist*, che cosa i suoi connazionali specialmente ammirassero in quel bellissimo libro. Egli mi rispose senza esitazione: — La prosa. E' nuovo per noi trovare chi scriva senza affettazione con tanta musicalità, con periodi così plastici e di così melodiosa cadenza. — Qualità d'artista insomma; del « giovane artista » che James Joyce affermava e voleva in sè. L'uomo a cui mi ero rivolto non apparteneva alla specie dei critici; incarnava l'intelligenza nella media cultura normale. Non dunque elementi di scandalo per ragioni di sensualità, o per qualche prima sbottata d'immoralismo beffardo o di turpiloquio (rare nella cri-

stallina giovinezza del libro), o per il dibattito del problema religioso, che ha sempre su la mente nordica un'arrabbiata possanza; non dunque elementi di commozione per la squisita sensibilità e la sottile fragranza di tante di quelle note autobiografiche; sì nei lettori inglesi il senso dell'artista operante con un nuovo ed arcano magistero di musica. Joyce è infatti un grande amatore della musica, e sopra ogni cosa predilige il canto corale chiesastico. Lo ricordo intonante a sera i temi liturgici, dopo aver vuotato il fiasco di Chianti bianco (dev'esser bianco) nella casa del suo amico toscano Alessandro Francini-Bruni, che divise molte vicende della sua vita e fu il primo a scrivere di lui in Italia. Questa passione per la musica sacra gliela ha messa in cuore la scuola cattolica frequentata fin dall'infanzia, e pur essa tiene ancora il romanziere a sè legato. Non per essa soltanto. Anche per lo spirito disquisitivo, teologico, lo tiene legato; e per la curiosità di ciò che è peccaminoso scoprire nella vita dei sensi; e per la coscienza che nell'esplorazione realistica dell'animo umano è un alcunchè di ribelle: onde la esasperata e desiata voluttà dell'abbandonarvisi. James Joyce ha fatto nel *Portrait* la più bella descrizione dell'inferno che esista nei tempi moderni; ma non è ben certo che egli non creda all'inferno. Non importa che la suggestione cattolica sia sorpassata nello svolgimento mentale, e che il prevalere dell'artista secondo il rito di natura di Melchissedec sia il nucleo dell'autobiografia giovanile: quella suggestione é stata un giorno padrona dell'uomo nel profondo dell'incubatrice gesuitica, ed ha lasciato in lui incancellabili impronte, la si ritrova come reagente su le sensazioni e come disciplina del raziocinio; la si ritrova quando meno si aspetta; la si ritrova anche nella baldoria del vagabondaggio spirituale d'*Ulysses*.

Fra quanti libri strani possiede la letteratura moderna, è *Ulysses* il libro più strano in cui io mi sia mai imbattuto. Dal caos dell'uomo odierno trae un monumento. Monumentale è la sua mole, e nessun libro più di esso è vicino a un poema. Lo spirito beffardo e mefistofelico di Joyce, a un ingenuo lettore che gli chiedeva perchè lo avesse intitolato *Ulysses*, rispondeva, (così mi fu narrato): « E' questo un metodo di lavoro ». Pare una mistificazione feroce; e in fondo non è. Quel libro dall'irregolarità trionfante, che può parere perfino informe, in verità è tessuto con un rigore di metodo del quale i moderni hanno perduto la pazienza e perfino il desiderio. Se è così vicino ad un poema, ciò accade perchè realmente esso ricalca i passi di un poema, del più bello e più grande di tutti i poemi, l'*Odissea*. Ricalca con l'andatura invertita della parodia; si appoggia al poema omerico, canto per canto, ma per amplificarlo nell'atmosfera parodiante fino a proporzioni enormi, introducendovi come strumenti analitici tutte le forze di conoscimento che sono in possesso della mente umana di questa età. Esso mira come l'*Odissea*, alla totale esperienza dell'uomo, se pur sotto un ostinato riverbero ironico. L'Ulisse classico aveva a quella prova bisogno dell'ampio mare, con i continenti e le isole; all'Ulisse moderno basta una grande città. L'Ulisse classico errava per dieci anni di avventura in avventura, il moderno riassume in un giorno solo tutta la prova: ora per ora: ogni ora un canto. Giacchè il moderno ha di ogni minuto molte più cose da dire che non l'antico; la tastiera della sua sensibilità è più ricca di suoni, e l'enciclopedia del suo sapere è più ricca di volumi. Descrivere le ore di un giorno vissuto nel secolo ventesimo significa scrivere un volume di mille pagine. Joyce lo ha fatto. Vi sono ore di risveglio fisico, ore socievoli, ore intellettuali, ore sensuali, ore musicali, ore contemplative, ore dello stomaco ed ore del basso ventre, ore dell'ebrezza, ore della folle fantasia, ore della stanchezza, ore lubriche, ore mareggianti di sogni liquidi, sui quali naviga senza timone il cervello decomposto del sonno. Sono ore variate e immense, chi noti tutto. L'uomo non cessa di credersi saggio, perchè esse variano e tumultuano. Oguno ha il suo canto. Ed ognuna ha il suo stile.

La scomposizione sperimentale (questo demone dell'arte moderna) investe difatti anche quella che pareva la prerogativa inviolabile dell'opera d'arte: l'unità stilistica. Il poema assume deliberatamente, in ogni canto, altri ritmi di stile: gli arcaici e gli ultramoderni, gli accademici e i futuristi, i lirici e i drammatici, i biblici e i popolareschi; infine anche i caotici, senza interpunzioni, senza periodi, senza legamento, quando vuole ritrarre un cervello femminile monologante nel sonno. La vita è un vario concerto; non si può istituire l'unità di registro nel mondo della molteplicità. La creazione artistica non ha i doveri di una filosofia, anche se assorbe frammenti di filosofie nella sua rappresentazione. Il problema della forma, appunto perchè disintegrato continuamente risolvendolo caso per caso, è presente continuamente. Vale a dire il problema essenziale dell'arte. Joyce è un artista. *The portrait of the artist*. La sua rappresentazione del mondo è quella d'un artista. Gli atomi di vita che egli coglie nel suo pellegrinaggio, che egli drammatizza nell'azione incessante degli stimoli nervosi in contrasto, ricevono la forma sensibile della sua immaginazione, ma eccitano questa traendola nella loro indisciplinata fatalità. L'artista crea sè stesso operando. Il ciclo del mondo è il suo ciclo intimo: è un'evocazione turbinosa dalla vasta profondità della sua memoria per possedere l'intero presente. Tutto scorre. Ma nulla sarebbe di questo tutto, se non fosse detto nella forma del linguaggio umano che più ne è compenetrata, che meglio comunica vitalmente con esso.

Da ciò la straordinaria sfaccettatura dello stile multiplo di Joyce nell'*Ulysses*. Tutto il possesso mentale dell'artista gli è elemento di creazione. Come le scienze fisiche e le speculative, la teologia e la biologia, le arti e le letterature, le intuizioni psicologiche e i raziocini matematici, concorrono in tutti i modi, per azione diretta o per imagine, alla sua evidenza rappresentativa, così la ricchezza glottologica che egli ha accumulato in sè gli fornisce la lingua di cui ha bisogno, più ricca di espressioni e di colori. La lode che gli fecero i critici unanimi fu quella di aver esteso in maniera mai pensata il dominio della lingua inglese. Ma egli ha varcato anche questa. Ha introdotto in essa frammenti vividi d'altre lingue, d'altri dialetti, modi incisivi, locuzioni, tessere scintillanti, dalle tante lingue, dalle tante letterature, dalle parlate stesse popolari, che il suo poliglottismo s'è assimilato. Ha presa la vita dove fosse. L'unità linguistica subisce lo stesso trattamento dell'unità stilistica: l'autore non deve farsi pregiudizi; il mosaico non deve rinunciare ad alcuna possibilità di ravvivarsi, l'orchestrazione ad alcuna ricchezza di timbri; enciclopedismo e cosmopolitismo hanno tavolozze ed orchestre più copiose che l'ascetico purismo letterario di razza. Il protagonista del libro è un ebreo, espatriato, curioso e bramoso, mite cittadino fra i dublinesi e cittadino dell'orbe. Stefano Dedalus, il giovine artefice del *Portrait*, non domina più qui in prima persona, ma rimira nell'individuo infinitamente composito lo spettacolo della creazione incessante. Dio, che nelle ultime battute del *Portrait* egli ha invocato a fargli vedere il mondo, lo sbalordisce con la versatilità del mondo in azione.

Accanto a questo panoramico *Ulysses*, dalle proporzioni gigantesche, sembrano minori non solo di dimensioni, ma d'animo, le altre opere precedenti che pure a Joyce hanno dato la fama: le novelle *Dubliners*, il *Portrait of the artist*, il dramma *Exiles*. Esse sono un poco *Tanhëuser* e *Lohengrin* dinanzi alla *Tetralogia*: contengono tutti gli elementi che poi precipiteranno l'uno nell'altro ed efferveranno nella completa espansione. La loro definitività diventa da assoluta relativa allorchè *Ulysses* matura. La sottigliezza psicologica delle novelle e la loro indagine tormentata nei caratteri della razza, il lirismo intelligente del *Portrait*, la impostazione problematica ibseniana di *Exiles*, pervengono ugualmente nella loro esplorazione della vita ad una zona d'intollerabile turbamento, che potrebbe risolversi in un grido d'angoscia o in un fremito di profonda pietà. Sembra che l'autore debba far forza su sè stesso per non squilibrarsi dalla serenità limpida nella quale si spazia. E' la serenità estetica, l'apollineo cielo dal quale l'artista s'immerge nel mondo che vive, e guarda in sè stesso quando in lui è ancora la paziente innocenza del mondo. Questo apollineo cielo ha comunque, per l'uomo del nordico occidente, una lucidità più fredda, una più tagliente trasparenza, che non sia quella della voluttuosa contemplazione estetica nostra. Il perfetto impassibile equilibrio vi diverrebbe avidità a lungo andare. Deve risolversi. Si risolve nell'*Ulysses*, non nel grido d'angoscia o nel fremito di pietà, ma nel senso del sarcasmo e dell'ironico compatimento. Dentro al caos dellavita s'insinua uno spirito bizzarro che ride. Fosforeggiava a tratti, nelle prime opere, malizioso, petulante, acrobatico, tosto represso dall'incantamento su di un volo di rondini o su di una musica d'organo. Nella Tragicommedia d'*Ulysses* esso si sprigiona tutto, divenuto organico, pullulante ed irrefrenato, e decide che la commedia prevalga, e sia condotta da un demonio.

SILVIO BENCO.

Parole intorno a Rivière

Senza una ragione logica e per un periodo di tempo abbastanza lungo il mio scaffale di romanzi francesi ha ospitato l'*Aimée* di Rivière accanto al *Dominique* di Fromentin.

In omaggio alla verità dirò che l'intruso era Fromentin. Probabilmente, un giorno, avendo ripreso il suo volume per riscorrere qualche pagina, l'avevo poi rimesso a posto, senza volermi scomodare, là dove tra gli autori a portata della mia mano — quelli il cui nome principia colla lettera erre, — s'offriva un accoglievole spazio. Ma rimanendo poi serrati l'un contro l'altro, allo stesso modo che le bugne dei palazzi murati a secco si cementano tra di loro, i due volumi hanno finito col cimentarsi nel mio spirito e alla mia insaputa, e col trovarsi una simiglianza, non intrinseca, ma soggetta ai diversi casi che un dopo l'altro mi avevano indotto a scoprirli. E in realtà la mia scoperta di *Dominique*, vecchia di qualche anno, s'apparenta alla mia giovine scoperta di *Aimée*. Allo stesso modo ch'io vivevo persuaso di conoscere Eugène Fromentin attraverso la sua pittura e i suoi *Maitre d'autrefois*, sino a illudermi d'avere assimilato *Dominique* attraverso l'oscuro e pur comodo processo della tradizione, che immette di padre in figlio, per via di sangue, il senso essenziale delle passate civiltà, altrettanto Rivière m'era familiare per quel suo facile e vago nome che ornava la copertina della *Nouvelle Revue Française* al pari d'una sigla preziosa.

Chiedo scusa al benevole lettore se nell'immagine che mi s'era formata spontaneamente e che sta ora per uscirmi dalla penna avvelenata da tutti i dubbi dell'autocritica, si può risentire un pallido accento proustiano; tuttavia non è meno vero che alle nostre generazioni, avide di classicismo ma non dimentiche d'esser cresciute tra le due aure opposte e dolci del romanticismo e dell'impressionismo la parola rivière può affezionarci come la pietra che vorremmo legare nell'oro immaginario del nostro anello.

Costretti a una casa e a una biblioteca tiranniche che ci vietano di correre il mondo e d'obliarci in mezzo a un autentico paesaggio cinese, chi di noi non sogna la casa portatile e tuttavia piena dei ricordi infantili e delle immagini prenatali, e l'inesistente libro dei libri, il famoso *livre de chevet*, possedendo il quale si può salpare serenamente alla scoperta dell'ignoto, o meglio ancora la pietra preziosa e fatata nella cui luce consista ogni somma di sapienza, fatta per calmare tutte le seti quasi terrene, e le più sottili nostalgie dello spirito?

La primaverile apparizione di Madame Arnoux, di tra le pagine del capolavoro flaubertiano, si sposa, nel ricordo che un po' la trasfigura, a un'immagine rivierasca, col suo cappello di paglia e con la sua bellezza inafferrabile, intrisa com'è, nel rapido passaggio, di sole e d'acqua, di gioia leggera e di rameggianti vegetazioni. Che importa se talvolta la rilettura d'una pagina, al cui ricordo noi ci sentiamo trasportare in una regione che si ricrea sempre ugualmente materiata di colore e di musica, ci vorrebbe inchiodare alle più strette conseguenze della sua descrizione, e se non esistono dove noi le rammentiamo le umide frasche tremanti in un pannello amoroso d'acqua e di cielo? Quando un gigante dell'Ottocento francese, come Gustave Flaubert, un artista che si può definire un costruttore per eccellenza, traspira l'incanto medesimo delle pitture d'Auguste Renoir e divenendo un ponte tra il romanticismo e l'impressionismo colora e rende vibranti le proprie architetture di luce impressionista, dimostrando che l'impressionismo segnò, almeno in potenza, il punto più ardente, e commosso, e grande dell'arte francese? A questa rivelazione che l'anima francese fece a sè stessa attraverso Manet, Renoir e Cézanne, anche l'Italia dovrà una schietta gratitudine se, ammirando l'arrivo della sorella latina, e capendone le ragioni intime, che trascendono ogni e qualsiasi pratica pitturale poichè appartengono allo spirito, si sveglierà cercando di rimontare dall'antica e tuttavia fresca radice della propria tradizione sino a esprimere la sua rinnovata anima moderna. Oggi non ci sia discaro d'offrire una festa d'amore alla Francia, e ci sia concesso di consacrarla in questa sorta di rito commemorativo svolto dinanzi all'arabesco cordiale racchiuso nelle sillabe di Jacques Rivière.

***

Ora Jacques Rivière è scomparso.

Egli ci lascia un preludio di romanziere (*Aimée*), uno di saggista (*Etudes*), uno di scrittore da cui non vuol dissociarsi l'uomo vivente nell'umanità, preoccupato di problemi civili e sociali (*L'Allemand*).

Tre preludi di un'opera probabilmente lontana, poichè Rivière non aveva nessuna caratteristica della precocità.

Albert Thibaudet, in una frettolosa nota scritta all'indomani della sua morte, diceva: « *Le vrai monument de Jacques Rivière c'est la place vide qu'il laisse* ».

E i tre preludi che egli ci lascia sono la sua levigata pietra tombale, la base sostanziosa del suo monumento d'aria.

Prima di Rivière era scomparso in Francia il precocissimo autore del *Diable au corps* e del *Bal du Comte d'Orgel*.

Pubblicando nella N. R. F. la seconda opera di Raymond Radiguet, Rivière, che del miracoloso giovinetto era del resto un ammiratore sincero, s'era chiesto verso quali sviluppi e quali conseguimenti potevano considerarsi naturalmente incamminati i suoi due romanzi. Domanda puramente teorica, dappoichè la morte di un artista ha sempre chiuso e saldato un ciclo, che può dapprima dolere alla giuntura, come una ferita, ma finisce poi col fondersi completamente, e poichè l'energia che occorre a creare un'opera d'arte, sia che appartenga a uno di quegli spiriti temprati d'attenzione e di ragionamento che avanzano in apparenza per graduali conseguenze di altrettanti naturali premesse, sia che si riscontri in creatori caratteristicamente impulsivi, è sempre d'una qualità miracolosa. Ma se la critica di ciò che non potè essere fatto rischia, attraverso le sue necessarie e gratuite supposizioni, di creare il fantasma di un'opera che non poteva essere, dimorando in questo suo sconfinamento, nel più puro teorismo, essa può rifrangersi sull'opera effettivamente esistente aiutandola a illuminarsi e a durare.

E mentre, guardando oltre il *Bal du Comte d'Orgel* noi ci sentiamo come investire dal vento di un vuoto e largo orizzonte, uscendo dalla descritta e concreta città di *Aimée* vediamo che una prospettiva di costruzioni fantastiche la continua, di costruzioni, dico, che si concretano a mano a mano che noi con la fantasia c'inoltriamo ad abitarle.

Come tutti i precoci, Radiguet ci aveva anticipato, magari in miniatura, l'opera della maturità. E la miniatura, in senso generico, del precoce, non ha la brevità o la discrezione delle miniature pittoriche.

Il termine si sottintende nel caso nostro un'accezione tutta morale, chè davvero un tal genere di miniature, e in particolare l'ultima opera di Radiguet, hanno tutto l'èmpito orgoglioso e glorioso della giovinezza.

Aimée di Rivière, descrivendo il caso di un giovine timido e sensibile, innamorato della moglie e delle donne, e in cui l'immagine della moglie si vela a un tratto pur senza scomparire, ma così da vagamente indurlo nel cerchio di un altro amore che si dissolverà poi, senz'essere stato consumato, in una atmosfera di sogno, è invece, come si è detto, un saggio, un preludio.

Il fatto a cui Jacques Rivière s'è ispirato non poteva comprendere tutta la vita d'un uomo ma doveva riflettere, necessariamente un'« educazione sentimentale ».

Al suo cospetto i romanzi di Radiguet appaiono romanzi d'azione. Ed ecco Rivière confondersi quasi affettuosamente accanto alle pagine di *Dominique* e specialmente alle prime, dove le fucilate dei giorni di caccia detonano entro gli stupefatti giorni dell'estate, e dalle quali esala, come un'onda lenta di profumo, il senso di certe domeniche rurali.

Ma in Rivière il dramma umano è più sciolto ed essenziale. Le figure non si disegnano e non si sfumano su nessun paesaggio fronzuto, e nemmeno sopr'uno di quei cieli golosi che le appassionano e le suggono, e ne fanno parte di loro stessi. Le figure di Jacques Rivière fioriscono alla luce di nitidi interni ed è ammirevole come in un segno solo, realistico e leggero, i profili esprimano non solo la loro intima grazia, ma anche il riflesso del particolare amore nelle possibilità del quale un altro li concepisce e li scorge.

« *Elle était assise à la même table que moi, et lisait; son profil se dessinait à contre-jour...* ».

Tale l'apparizione di Marta, la donna che doveva diventare la sposa di François, innamorandolo dapprima, senza ch'egli se ne renda conto, per quella sua aria d'ineffabile castità.

Infatti: « *Rien dans ce profil ne me menacait...* ».

Mentre prima: « *chaque femme que je suivais si seulement elle avait pu se doter de la tempête qu'elle traînait dans son sillage?* ».

Abbiamo parlato, a proposito dell'opera di Rivière, d'un'immaginaria città, con un'aspirazione largamente simbolica chè, se di città si può discorrere a proposito di Rivière, non si pensa davvero a un fittame di popolo o di costruzioni. Scorrendo *Aimée* ci troviamo in un ben esiguo e calmo dominio, dove possiamo ricordare in pace la fama di questo autore, quella che ci aveva già raggiunto quando ancora dovevamo scoprire la sostanza dell'opera sua e fantasticavamo sulle sillabe del suo nome.

Siamo legati alla meraviglia delle cose ch'egli ci descrive, e a quella loro intrinseca immaturità, che però, in sè stessa, non è meno riposata e perfetta.

C'era, in Rivière, un ragionatore assiduo e conclusivo, un temperamento d'uomo ordinato, senz'affanni scomposti, religiosamente fiducioso che l'avvenire sarebbe bastato al concretamento del suo sogno d'arte. In questa sua fiducia — e il suo romanzo lo dimostra — Rivière ebbe ragione, e il suo passato suppone un avvenire palese e presente, seppure non se ne abbiano materiali testimonianze.

Rivière era un artista a maturazione lenta, ma *era*, poichè aveva avuto tuttavia il tempo di affermare i principali caratteri della sua personalità in isviluppo, e la morte, strappandolo, non può fare ch'egli non sia stato.

Egli è, dunque, completamente, in un preludio che assume veste e calore di opera completa, senza perdere la sua lirica caratteristica di precedere a qualche cosa, talchè la fantasmica città che si concreta ogni qual volta uno spirito fornito di senso critico si ponga a considerare i riflessi proiettati da *Aimée*, è vera, inseparabile dal suo breve volume.

RAFFAELLO FRANCHI.

L'ottocento francese.

Il problema romantico

Non si potrebbe intendere il profondo travaglio della poesia francese dell'Ottocento senza riporre in termini precisi il problema delle sue origini.

Se si dovesse accogliere la prospettiva d'uso che vede il romanticismo francese risolversi, dopo una torbida decadenza, nel simbolismo, affermare cioè uno sviluppo Hugo-Mallarmé, il processo della poesia francese di tutto un secolo sarebbe da giudicare un'assurda involuzione.

Conclusione che naturalmnete può far comodo a tutti coloro che amano semplificare la storia e riprovare per dippiù la loro incapacità a comprendere il nostro tempo che non è saltato fuori delle accademie e non si fa facile secondo i nostri bisogni.

Infatti è diffusa opinione che Victor Hugo, al centro della generazione del 1830, abbia impersonato e risolto il romanticismo francese.

Non si ha difficoltà a concedere che l'Hugo abbia, a suo modo, impostato e risolto un problema, ma sul significato di questo resta ancora da intenderci.

Hugo credeva di far riconoscere una nuova tavola di valori estetici, perchè affermava la massima libertà dell'artista; ma, in realtà, egli non affermava che una vaga libertà dell'arte, spezzando l'unità dell'oggetto di essa. Non si ha più un oggetto, ma due: il bello e il brutto, il grazioso e il grottesco; e l'arte diventa il contrasto di essi, la loro antitesi: soluzione che quindi coincide con l'aspetto più caratteristico dello stile dell'Hugo.

All'idoleggiamento apollineo dell' oggetto — che è l'atteggiamento classico, e l'eredità del Rinascimento — si oppone sotto l'influsso inglese (l'Hugo scrisse un significativo quanto inconcludente saggio su Shakespeare) il *bello orrido*. Ma il classicismo non si era esaurito in una questione di contenuto, nè aveva limitato questo, ed investiva — come espressione come ideale di misura e d'armonia — *tutto l'oggetto*. Il romanticismo non riesce a contrapporsi ad esso e si lega ad una catena di derivazioni (si conoscono, in quel tempo, certi nomi divenuti popolari in Italia: Ossian, Swift, Richardson, Sterne, Young ecc.), nelle quali non si trovava un segno di civiltà e di universalità che potessero diventare europee.

La rivoluzione dell'Hugo era una rivoluzione rettorica e linguistica; dietro questi limiti può essere intesa. Essa, dunque, non poteva che identificarsi con lui e agire come influsso. E in questo senso operò notevolmente.

Questa è la ragione, per cui, scoperte subito l'inconsistenza ideale del romanticismo e la menzogna delle sue affermazioni di libertà (che doveva essere affermazione di pura liricità e fu, invece, orgia di moralismo), e rivelata l'identificazione romanticismo - Hugo («le romantisme, scrisse Leconte de Lisle, è « un art de seconde main, hybride et incohérent... comédie bruyante jouée au profit d'une autolâtrie d'emprunt »), liquidato, cioè, criticamente il trucco, l'Hugo restò in piedi e il suo influsso continuò a farsi sentire anche sui suoi oppositori (è il caso di Leconte de Lisle).

Il semplicismo della sua filosofia e del suo stile era rivelato dai suoi ultimi libri in una forma autocritica. L'aneddotismo iperbolico de *La légende des siècles* culminava in un profetismo grossolano o si banalizzava ne *L'art d'être grand-père;* nel *Pape* o nell'*Ave* il gioco delle antitesi, diventato concettismo, era spinto a tal punto da diventare involontariamente umoristico. L'egocentrismo dell'Hugo non è un'affermazione di soggettivismo, ma il corollario di un oggettivismo incapace di farsi epica e dissolto nell'empirismo; egoistico, dunque.

Il romanticismo francese è una degenerazione oratoria dell'illuminismo, il quale attraverso Stendhal si faceva qualità europea, ed elevava la grazia francese a finezza di spirito. La cornice romantica (cioè, pittoresca) in Stendhal non sfugge nemmeno essa a quel gusto di realismo psicologico che la scrittura sobria e precisa illumina tutto. Egli è veramente l'ultimo classico d'istinto, per il quale la realtà non sia malizia o sforzo.

Il Flaubert che vorrà ritentare l'esperimento stendhaliano, testimonierà l'impossibilità di attingere l'ideale classico come proposito. Il Flaubert non ha più cognizione concreta dell'oggettivismo dello Stendhal, pel quale il mondo non esclude lo scrittore, ma per cui anzi lo scrittore è nell'oggetto, e al centro di esso e ne è il motore.

Flaubert esclude sè dal suo mondo e si contrappone ad esso. Sono i due « bonshommes », di cui parla in una sua lettera, il lirico « épris de guelades » e il realista « qui aime à accuser le petit fait aussi puissament que le grand ». E' l'oggettivismo come stile. Non si può ripensare senza amore a questo scrittore tormentato da un tragico bisogno di disciplina, e sacrificante sè ad essa. Perchè la *Correspondance* vale in blocco tutta l'opera di Flaubert. Lo scrittore non è un mezzo: Flaubert si è considerato e, purtroppo, realizzato come *strumento* per delle rappresentazioni, la cui lucidità non esclude la miseria della banalità.

*
* *

La fortuna del romanticismo fu fondata sull'equivoco dell'affermazione della libertà dell'arte. Ma neppure in Germania si giunse a ciò. Il Baudelaire, tuttavia, mostrò di credervi in un primo momento.

« La France aime le mythe, la morale, le rébus; ou, pour mieux dire, pays de raisonnement, elle aime l'effort de l'esprit. C'est surtout l'école romantique qui a reagi contre les tendances raisonnables et qui a fait prevaloir la gloire de l'art pur... de l'art pour l'art» (*L'art philosophique*).

Ma il romanticismo era Hugo. E l'Hugo non era uomo da veder queste cose: troppo semplice, egli era « appuyé sur une sagesse abrégée, faite de quelques axiomes irréfutables » (*Victor Hugo*). Tutta la sua opera, dal punto di vista lirico, non offre che qualche breve riposo; essa è orgiasticamente visiva e plastica; manca di ogni interiorità.

La légende des siècles appariva ai contemporanei un'opera gigantesca, ma il Baudelaire avvertiva l'ibrido volontaristico della concezione, la sua epicità puramente decorativa, il suo larvato moralismo. La lingua francese sembrava rifusa interamente: un nuovo tipo di orchestrazione sinfonica. Ma l'affermazione dell'arte pura restava un pio desiderio del Baudelaire. Questi se ne accorse quando si pubblicarono i *Misérables*: il suo elogio di questo libro assume talvolta un tono inconsapevolmente ironico. Esso era la negazione di quella disciplina, alla quale dobbiamo *Les fleurs du mal*.

Si tratta di due mentalità opposte.

« Tant qu'il existera, par le fait des lois et des moeurs, une damnation sociale créant artificiellement, en pleine civilisation, des enfers... tant qu'il y aura sur la terre ignorance et misère..» dice l'Hugo in testa ai *Misérables*.

« Tant que... — esclama Baudelaire — Hélas! autant dire TOUJOURS! ».

Ma qui il Baudelaire che tracciando un profilo dell'Hugo si era preoccupato di dissimularne il carattere moralistico, è costretto a rivelarlo: anzi a definirlo *ossessione*. Tutto l'Hugo converge nella predicazione umanitaria. I *Misérables* sono un « livre de charité, c'est-à-dire un livre fait pour exciter, pour provoquer l'exprit de charité; c'est un livre interrogant, posant des cas de complexité sociale... disant à la conscience du lecteur: « Eh bien? Qu'en pensez-vous? Que concuez-vous? ».

Quanto alla sostanza, le intenzioni di costruire un'epopea erano sboccate in quella decadenza del classicismo che è la negazione dell'individualità della creazione artistica.

« Hamlet, ce n'est pas un homme, c'est l'Homne » — aveva detto Hugo nella prefazione di *Marie Tudor*. — « Dégager perpétuellement le grand à travers le vrai, le vrai à travers le grand. tel est donc... le but du poéte au théâtre ».

L'illustre autore — questo è evidente, dice il Baudelaire — ha voluto nei *Misérables* creare delle astrazioni viventi, delle figure ideali, di cui ciascuna, rappresentando uno dei tipi necessari allo sviluppo della sua tesi, fosse elevata ad altezza epica... In questo romanzo costruito come un poema ogni personaggio non è *eccezione* se non per la maniera iperbolica, di cui rappresenta una generalità.

Il Baudelaire che in un primo momento ha creduto di poter attribuire al romanticismo, e quindi principalmente all'Hugo, le sue stesse idee estetiche, frutto d'una personale esperienza, deve nettamente ricredersi e porsi come opposizione a quell'« epoca disordinata ».

Infine che cosa aveva affermato cotesta epoca di ardente effusione, quale era stata la sua bandiera? « La poesia del cuore ». Ma il sentimento praticistico della vita è nocivo, dice risolutamente il Baudelaire, alla poesia. Il sentimento lirico, « la sensibilità dell'immaginazione » è d'un'altra natura: « elle sait choisir, juger, comparer, fuir ceci, rechercher cela, rapidement spontanément. C' est de cette sensibilité, qui s'appelle généralement le goût, que nous tirons la puissance d'éviter le *mal* et de chercher le *bien* en matière poètique. Quant à l'honnêteté de coeur, une politesse vulgaire nous commande de supposer que tous les hommes, *même les poètes*, la possèdent. Que le poète croie ou ne croie pas qu'il soit nécessaire de donner à ses travaux le fondament d'une vie pure et correcte, cela ne relève que de son confesseur ou des tribunaux... » (*Théophile Gauthier*).

Dopo aver letto *les Fleurs du mål*, Hugo diceva al Baudelaire che egli aveva dotato il cielo dell'arte di non so qual saggio macabro; che aveva creato un brivido nuovo. Romanticismo, anche questo, a suo parere: il genere macabro.

Ma — opponeva il Baudelaire — uno dei privilegi prodigiosi dell'arte consiste in questo, che « l'horrible, artistement exprimé devienne beauté, et que la douleur, rythmée et cadencée, remplisse l'exprit d'une joie calme ». (*Ibidem*).

Non esiste in arte nè un brutto nè un bello, e l'oggetto si purifica nell'espressione.

*
* *

Non si vede, dunque, come sull'Hugo possa fondarsi un romanticismo: anche, se si vuole, quel romanticismo che si vuol fare astratta categoria del patetico o, per dirlo con Nietzsche, del dionisiaco in opposizione all'elemento apollineo che esprimerebbe la definitezza, nella quale si compone e redime il tumulto psicologico del lirismo.

Ma non si può dimenticare, e non si fa certo una scoperta, che il romanticismo è una filosofia: un momento particolare definito nella storia del pensiero. Il vero manifesto del romanticismo bisogna andare a cercarlo in Fichte: in lui il problema della libertà coincide con l'affermazione del soggetto, come principio, onde si genera l'oggetto; e si spezza il monadismo individualistico che era stato il dono del Rinascimento. Il soggetto è l'universalità nel quale l'individuo si trova: ma nello stesso tempo esso perde il mondo, a riconquistare il quale aveva tanto combattuto. Il soggetto è un circolo, nel quale resta dunque imprigionato tutto quello che in esso si generi; e il non - io è il limite della conoscenza e da essa resta escluso. In realtà non può porre come oggetto altro che se stesso: e quivi attingere l'assoluto.

Ecco perchè Novalis non fa differenza tra poesia e realtà e può risolvere tutta la realtà nella fantasia, affermando che questa può costruirsi una dottrina attraverso una fisica, la quale realizzerebbe più pienamente l'ideale scientifico.

Per intendere ciò, è necessario risalire al movimento mistico tedesco del medioevo, e di qui via via attraverso il filone neoplatonico-plotiniano, che ne è la sostanza, e particolari movimenti come il Pietismo e la sua opposizione all'illuminismo, sboccare nell'idealismo magico del Novalis, nel misticismo di Jacopo Böhme e nell'idealismo estetico dello Schelling.

Questo è il romanticismo come movimento sentimentale: ed offre il contrassegno di una sensibilità metafisica che è del tutto opposta alla sensibilità mediocremente patetica della sua caricatura francese; ed evidentemente non si può istituire altro rapporto tra certi aspetti vagamente simiglianti, tra, poniamo, la manìa del suicidio, diffusa in quel tempo, per tedio della vita, in cui il De Gourmont vedeva uno dei tratti generali della sensibilità romantica, e l'altra religiosa conciliazione con la morte, che è il frutto dell'orientamento decisamente ed esplicitamente cattolico del Novalis e di Federico Schlegel nell' ultima fase del loro pensiero.

Come filosofia il romanticismo tedesco non s'intende senza Kant: nella Ragion kantiana è la confutazione del razionalismo del secolo XVIII.

Per altro, l'opposizione tra classicismo e romanticismo non è, in Germania, un artifizio; perchè il classicismo tedesco, ponendo una perfezione ellenica come antecedente la complessità dello spirito moderno e quindi come « primitività », aveva idoleggiato in essa uno stato di natura che surrogava quello un po' grossolano del Rousseau.

Tutto il problema mistico (che ora si va riprendendo in molte parti di quarta mano) della risoluzione del mondo nel soggetto, e la filosofia della natura, romantica, sfociata in una natura come sistema di idee in Hegel, hanno la loro spiegazione nella tendenza disperatamente soggettivistica del romanticismo tedesco e nel suo concludersi solipsistico. L'ironia è una scintilla che deve fatalmente sprizzare dall'urto di questo mondo che vuole uscire dalla solitudine interiore, con l'oggetto che non può ridurre a sè.

*
* *

Del movimento tedesco, il romanticismo francese non ebbe neppur cognizione.

Il libro della de Staël è un'eccezione, e può costituire una ragione di equivoco: esso non fu inteso se non nei particolari, e il suo fondo d'informazioni, ch'eran poi informazioni giornalistiche, restò inaccessibile alla costellazione degli scapigliati parigini.

Un po' più tardi a Parigi penetrarono il vecchio Hoffmann ed il giovane Goethe: ma essi non sono che l'aspetto meno sostanzialmente romantico che potesse varcare il confine tedesco.

Per altro la letteratura francese ha una tradizione di spirito e di finezza psicologica: Montaigne, La Rochefoucauld, La Bruyère, Fontenelle, Vauvenargues, Chamfort, — citiamo dei nomi per indicare un orientamento complessivo, — una tradizione illuministica, e in essa s'intende Stendhal.

Ma la tradizione letteraria era troppo arida, classicistica, accademica, umanistica di riflesso.

Il Rinascimento francese ha cristallizzato il suo carattere scolastico e la sua mediocrità in un verso pedestre e discorsivo: l'alessandrino, espressione di gravità stilistica e di scarsa felicità creativa, sia nell'asciuttezza stanca di Malherbe e nell'eloquio oratorio di Corneille o nella verve prosaica di Molière.

Il miracolo di cotesta tradizione è Racine, e i francesi lo citano con orgoglio. Egli è uno scrittore di scarsa genialità, il quale ha realizzato, in virtù appunto della limitatezza dei suoi mezzi, un'arte che è frutto di abilità, di grazia e di misura.

Queste sono le premesse logiche di un Lamartine o di un De Musset.

Hugo scoppia in questo clima arcadico, nel quale l'ultima voce gracile e delicata, e intonata su Racine, era stata quella dello Chénier, e manda in frantumi il vecchio mondo formale.

Ma di una tradizione si può trarre più profitto a continuarla che a spezzarla senza avere un sistema organico che rinnovi prodigi come quelli avveratisi all'inizio delle grandi letterature moderne. L'illuminismo tramontando degenera nel pathos pseudo-romantico.

Non è avvenuto niente di straordinario. Qualcuno dei motivi secondari del romanticismo tedesco, in parte fraintesi, — il brutto come motivo d'arte, l'ironia in un senso che non è metafisico ma che rientra nel gusto pirotecnico delle antitesi victorhughiane ecc., — è penetrato nel mondo accademico francese e vi si istalla ufficialmente.

Ma restiamo in una poesia priva di liricità perchè estranea all'interiorità creatrice della coscienza; e dagli astri che girano intorno ad Hugo: dal Gauthier, dal Banville, scaturisce immediatamente la conferma: il Parnaso.

I *Trophées* sono l'indicazione precisa di una linea Hugo-Leconte de Lisle sboccata nel Parnaso. Il disegno di essi ricalca in molte parti la *Légende des siècles*, con un senso di scrupolo storico e di nettezza stilistica che son la particolarità dei *Poèmes barbares*: ma quel mondo disordinato e apocalittico, nella sua preziosa e squisitamente plastica dell'Hérédia si è chiuso nella cornice smilza e significativa, del sonetto. Era il tentativo di Gauthier negli *Emaux et Cameaux*, a cui i tempi non concedevano quella nitidezza di composizione, che esigeva un certo riposo del torbido miscuglio verbale hughiano.

Naturalmente le intenzioni epiche dell'Hugo, in questo gusto del cesello, si riducono alle proporzioni di un vaso antico delicatamente evocato, d'una vetrata medioevale o d'una medaglia siciliana. Questo Cellini della poesia è la massima gloria del Parnaso ed era la sola sua possibilità.

Tutto l'altro romanticismo, quella maniera patetica che affiora nel De Musset, debitamente moralizzata da Dumas figlio, sfocerà nell'appendice, in prosa o in versi, di François Coppée, (così come l'epopea drammatica, convogliato Hugo e Dumas père, andrà poi a finire in Rostand).

Forse avrebbe potuto comporsi in un piccolo mondo lirico-borghese in Sully Prudhomme, ma l'autore del *Vase brisé* ambì la gloria di Lucrezio: precipizio dal quale non potè sollevarsi.

L'oggettivismo che è giunto alla sua maturità deve dissolversi nella decadenza che ne trae le estreme conseguenze. Questa è l'esperienza successiva al Parnaso, che si gonfierà d'altri contributi.

Non potevan valere gli sforzi del Flaubert. Andate in campagna, egli consigliava al giovine Maupassant, a guardare un albero fino a che esso non vi paia diverso da tutti gli altri alberi e, tornato a casa, raccontate in cento righe quel che avete veduto. Tutto ciò era lo sforzo di una disciplina nel mondo degli oggetti, disordinato dall'Hugo; e non poteva dar altro che una letteratura perfetta, con quel che essa importa di pedantesco e di antilirico.

L'insegnamento valeva per i fratelli Goncourt, i quali appunto ci documentarono nel loro capolavoro (*Le Journal*) questa ricerca d'una pura forma nel romanzo « un seul style, bien personnel, bien Goncourt ». Di qui la loro passione per la pittura e la loro durezza.

« Nous avons toujours préféré la phrase et l'expression qui émoussaient et académisaient le moins le vif de nos sentations, la fierté de nos idées ». Anzi, che accademizzassero il più possibile! E la loro inclinazione a quel naturalismo che preferiva la clinica dell'amore (secondo una loro confessione nella prefazione a *Germinie Lacerteux*) alla vita integrale, rivelava il perdurare del genere macabro messo in onore dal romanticismo.

Poco significano le loro proteste di voler fare della storia, come quella dello Zola di voler fare della scienza: la verità è che essi eran presi di romanticismo sino alle ossa, ed espressione reale d'una degenerazione.

Zola confessa e lamenta « d'être né au confluent d'Hugo et de Balzac ». Sandouz nell'*Oeuvre* dice:

« Oui, notre génération a trempé jusqu'au ventre dans le romanticisme et nous avons eu beau nous débarbouiller, prendre des bains de réalité violente, la tache s'entête ».

L'oggettivismo si pone come precetto di realismo.

Ora, eccolo frantumarsi nelle semplificazioni epigrammatiche di Jules Renard o purificarsi in Maupassant. Col Maupassant ne siamo già fuori. Il pessimismo brutale di Zola diventa un pessimismo psicologico ed un'evasione lirica.

A questo punto il romanticismo, con caratteri idealistici ben definiti e inconfondibili, è maturo per porsi, fuori dell'equivoco del 1830 trascinato lungamente, il problema d'una nuova generazione.

La sazietà del *des Essseintes* dell'*A rebour* di Huysmann è rappresentativa di una cultura. Essa ha proprio bisogno di chiudersi in una casa ovattata per negare il mondo esterno o di rifugiarsi in un convento.

Il romanticismo francese, corollario tardivo di questa lunga esperienza, prende, come vedremo, il nome di simbolismo.

LUCA PIGNATO.

Letteratura inglese

RUPERT BROOKE

« Scomparve — scrisse di Rupert Brooke Winston Churchill durante la guerra — gioioso, versatile, senza paura, modellato con classica simmetria d'anima e di corpo... La sua voce armoniosa fu soffocata d'un colpo; di essa non rimase che l'eco e la musica: ma essi non morranno ».

Safe shall be my going,
Secretly armed against all death's endeavour;
Safe though all safety's lost; safe where men fall;
And if these poor limbs die, safest of all.

Nei suoi versi c'è spesso una cerebralità evidente, una struttura raffinata, caratterizzata talora (nella prima produzione), da accenni che rivelano certo influsso francese alla Verlaine (« I'd Watched the sorrow of the evening sky... »), accoppiato al culto, professato verso i vent'anni, della letteratura « ninetyish » — Pater, Wilde e Dowson. Di questo suo « decadentismo » si rise — e ne rise anche lui — ma un'ombra gli rimase; se per decadentismo almeno s'intende certa ricercata fusione dell'elemento romantico colla raffinata preziosità della cesellatura e del suono.

Ma accanto a tale ombra — che nei suoi componimenti posteriori s'attenua per una più fusa ricchezza — la vena spontanea, lirica, soverchia subito le impressioni di preziosità; è un Brooke di giovinezza, di entusiasmo, di sensibilità e di passione. Riso, pianto, amore, dolore, humour — desiderio: versi luminosi, sensibili, ora trionfanti di colore in sonetti illuminati come figure di messali — ora pacati in piane andature classicheggianti — ora brevi, spezzati, incalzanti, in canzoni improvvise zampillate dal più rosso cuore del poeta: come quell'indimenticabile Rima di Grantchester, cantata a gola piena in un'ora di nostalgia.

La mescolanza e la varietà degli elementi nell'arte del Brooke non tolgono l'equilibrio all'insieme, che rimane in prevalenza classico di linea e di tendenza. Audace finchè si vuole, rimbaudiano anche, come nel criticato sonetto « A Channel Crossing », (una ragazzata per « épater le bourgeois »), l'educazione ricevuta, il culto dei modelli del passato, gli concedono una linea che non di rado in certi sonetti come *The Soldier* ricorda il Keats più genuino. Curiosa quindi riesce l'apparente antipatia di Rupert per il cantore d'Endimione, che in una lettera scritta da Figi, nel Pacifico, dov'era andato sulle orme di Stevenson, definisce « sciropposo ». « Sciropposo? » Meno agile, meno nervoso, meno moderno certo del biondo poeta di Rugby; che però non si rendeva conto di essergli assai vicino anche nelle sue audacie moderniste.

Come Keats, Rupert ha il culto della Bellezza in senso mistico con toni entusiastici. « Che cos'è il pessimismo? — scriveva da Rugby nel 1910 all'amico Keeling. « Io, per quel che mi riguarda... sento in me stesso un irrompente senso di antipessimismo. Il rimedio (per il pessimismo)... è il Misticismo, o la Vita, non so bene.

E spiega il suo concetto:

« Esso consiste nel considerare la gente e le cose per sè stesse... Sento lo straordinario valore e importanza di tutte le persone che incontro, e di quasi tutto ciò che vedo... M'aggiro per i luoghi, seggo in un treno, e vedo dovunque la gloria e la bellezza essenziale della gente che mi circonda. Posso osservare per esempio un sudicio mercante attempato per delle ore — e amare tutte le sudice rughe sudorose del suo mento, e ogni bottone della sua giacca piena di frittelle... Vi dico che un gottoso mercante di Birmingham è splendido, desiderabile, immortale..»

E poco oltre:

« Mezz'ora di vagabondaggio per una strada, un paese o una stazione ferroviaria rivelano tanta Bellezza che non è possibile non sentirsi irrompere nell'anima un travolgente senso di gioia... ».

Rupert ama le cose con un fervore e una semplicità infantile. Il mondo è meraviglioso. Il sole, i profumi, le luci, i sentori, i campi ed il cielo sono affascinanti. Spicca dall'albero della vita il turgido frutto — e lo addenta ridendo, come un ragazzo, senza sensualità. Una delle sue poesie più tipiche — « The Great Lover » — parla di tutto ciò che egli ama:

« I have been so great a lover: filled my days
«So proudly with the Splendour of Love's praise;

e il lungo elenco di cose che segue rivela tutta una gamma di sensibilità: come una chitarra dalle mille corde, percosse tutte insieme ed ognuna vibrante d'una musica e d'una vita diversa.

Rupert ama

La rùvida crosta d'un pane amico — Cibi dai molti sapori — Arcobaleni — L'azzurro fumo amaro del legno — Gocce radiose di piova nella frescura dei fiori... — Le lisce fresche lenzuola che allontanano i pensieri — Il bacio maschio e ruvido delle coperte — Legni granulosi — ... Nuvole ammassate — La fredda bellezza d'una macchina — Il ristoro dell'acqua bollente — Pellicce al tatto — Il buon odore dei vecchi abiti.

Buche nel suolo — Voci cantanti — Dolore del corpo subito lenito... — Sabbie ferme — La fredda gravità del ferro — ... Il sonno — Luoghi elevati... — Querce — Bacchette scortecciate di fresco — Pozze d'acqua luminosa fra l'erba...

***

La sua vita fu chiara e cordiale. Nato a Rugby nel 1887 ebbe una fanciullezza felice, in ambiente schietto e studioso (suo padre era insegnante del luogo), fra i libri e i giochi atletici. Era entusiasta, esuberante, pieno di vita e di gaiezza; aveva un culto per gli amici, di cui si formò una cerchia elettissima.

Nel 1906 lasciò Rugby per Cambridge dove compì gli studi con frequenti intermezzi e scappate alla vicina « home » di Grantchester (« The old Vicarage »). Nel 1911 pubblicò i primi *Poems*, variamente accolti dalla critica. Nello stesso anno viaggiò nel Continente — Francia, Germania e Italia — tornando in patria nell'ottobre. Dappertutto dove si recava scriveva agli amici lettere che accoppiano al calore e all'entusiasmo uno stile incisivo. Tornato dal viaggio continentale nel tardo autunno 1911, trova l'« Old Vicarage » un po' freddo; e scrive a un amico: « Il giardino è immensamente autunnale, triste, misterioso, angusto. Lungo i suoi sentieri mi sento come una mosca su una partitura della Quinta Sinfonia ».

Nel maggio 1913 salpa per New-York, il Canada, Vancouver, San Francisco e il Pacifico, in un viaggio che doveva durare oltre un anno. E' questa la parentesi dei Mari del Sud — Honolulu, Samoa, le isole Figi — a cui appartiene la sua più significativa produzione poetica, *Retrospect*, e *The great Lover*.

Fu una parentesi meravigliosa della sua vita. Le sue lettere rivelano quanto egli subisse il fascino delle isole profumate ed esotiche care allo Stevenson. In taluni luoghi — come a Tahiti — si fermò parecchi mesi. « L'Europa s'allontana da me in modo da far spavento » scriveva da Tahiti. « Ho trovato il più meraviglioso luogo del mondo per lavorare e per vivere: una spaziosa veranda su una cerula laguna — una banchina di legno su un'acqua chiara e profonda pei tuffi — e pesci colorati che ti nuotan fra le dita dei piedi... Barche e canoe, fiumi, pesca alla lenza e alla rete — e un cibo ideale: strana pescagione e legumi deliziosi... ».

Il distacco da Tahiti per il ritorno fu una pena. « ... Fu solo ieri... pensando che avevo lasciato per sempre dietro di me la Croce del Sud... che mi resi conto che m'allontanavo per sempre dalla delicatezza, dalla bellezza e dalla bontà di questa gente; dall'odor delle lagune, dallo scarlatto e dai flamboyants tropicali, e dal bianco e dall'oro di altri fiori...; mi resi conto che tornavo verso l'America piena di rudezze, di cose repellenti, di gente brutta, di civiltà e di corruzione... ».

Nel giugno 1914 era di ritorno in patria; e nell'autunno combatteva già in Belgio colle truppe inglesi. Tornato in Inghilterra agli inizi del 1915, poco dopo veniva inviato nei Dardanelli col corpo di spedizione alleato. Morì davanti all'isola di Siro a bordo della nave-ospedale francese « Duguay Trouin » di un colpo di sole preso a Porto Said: dolcemente, come un ragazzo che non s'accorga della fine, dopo aver composto gli ultimi pochi sonetti dove l'esuberanza della sua produzione anteriore si compone in una gravità quasi presaga della fine.

A Siro Rupert Brooke venne sepolto il 23 aprile, giorno di Shakespeare e di San Giorgio.

ANDREA DAMIANO.

Letteratura spagnuola

Araquistain come scrittore di teatro

Da polemista a romanziere satirico, Araquistain passò, si può dire naturalmente; ma ben altro sforzo gli occorse il giorno in cui la sua visione della vita egli volle costringerla nelle strettoie di una tecnica che ha esigenze e limiti presso che assoluti. I due drammi che egli ha scritto fino ad oggi risentirebbero peraltro pochissimo di questo sforzo, almeno in quello che sono tecnica e stile teatrali, se egli si fosse accontentato di restar nello stesso piano di vita al quale lo obbligavano il suo temperamento e la sua vena, decisamente battagliero il primo, sottilmente ironica la seconda. Ma al teatro egli è venuto con ambizioni non so se più vaste ma certamente più profonde: ed ecco allora l'inevitabile: vale a dire la sovrapposizione ideologica alla passione nuova e cruda degli uomini, lo sforzo d'una dimostrazione a compimento d'un dramma d'anime. « La vita e i suoi morti » (che sarà presto conosciuto anche in Italia) è certo fino ad oggi una delle opere più tipiche di teatro uscite dalla penna di un occidentale e d'un meridionale per giunta; ma sarà difficile persuadere un lettore colto che Araquistain, scrivendola, non abbia sofferto il ricordo di Ibsen, o, in ogni modo, degli scrittori nordici. Per mio conto, sono propenso a credere che il dramma sia nato da una passione reale autentica; ma è indubbio d'altronde che lo scrittore il giorno in cui questa passione *volle* vederla teatrale non seppe sfuggire il peso di una tesi, pur sapendo benissimo che questa lo avrebbe costretto a *pensare* e, che è anche peggio, a non *pensare liberamente*. Ma veniamo al dramma. Un giovane di forte intelletto e anche di scrupolosa coscienza, Ottavio, affacciatosi appena alla giovinezza, sa che il padre è morto dopo lunghi anni di sofferenza, tisico. Nessuno ha pensato a nasconderglielo: e, dato il suo temperamento ombroso e indagatore, non sarebbe forse stato possibile. Ricco, figlio unico, libero di sè, sano, Ottavio non avrebbe neppure ragione per dolersi della sua nascita se a un bel momento, o brutto, non cominciasse a pensarci su. Comincia a roderlo il pensiero: prima lentamente e debolmente ma a poco a poco febbrilmente: e infine un giorno tutta la sua anima n'è vinta ed anche il corpo. Egli non sente più neppure la salute fisica che ieri godeva; e allora, ecco, sopravviene la disperazione, il senso dell'inutilità del vivere, la decadenza spirituale. Invano i familiari lottano contro questo male che è solo morale; ogni sforzo a questo fine non solamente non placa il malato ma lo abbatte vieppiù. Comincia allora quello stato morboso della solitudine interiore che nessun medico sa vincere e neppure forse la stessa madre natura. Ma un rimedio la madre lo avrebbe; lo ha anzi dentro di sè ben chiuso da anni; ma come usarlo questo rimedio se nasconde uno dei segreti più gelosi che donna possieda e la cui rivelazione può far germinare nuovi mali ed anche meno sanabili? Come, come dire ad un figlio: io ho ingannato tuo padre; tu non sei suo? Ma un medico di famiglia, consiglia alla madre proprio cotesto eroico rimedio: beninteso come menzogna chè egli ignora la verità o forse appena, ma vagamente la intuisce. Il giovane non può essere salvato che a questo patto: perchè il suo male è solo interno e non ci sono farmachi atti a guarire i mali dello spirito. Tentenna tuttavia la madre: chè ella sa quanto geloso amore il figlio nutra per lei: e tra due crolli è difficile una donna scelga: e una madre! Qui il dramma tocca momenti di rara potenza artistica: e queste poche scene fino alla chiusa del secondo atto, sono certamente le più belle del teatro contemporaneo. Ma dopo, si precipita: chè mentre Ottavio lotta tra i due abissi della propria infelicità e per salvarsi dall'uno non vuole precipitare nell'altro, un fatto nuovo sopravviene che lo sospinge a cercare, a costo dell'affetto materno, la propria salvezza fisica e morale: la venuta cioè in paese dell'uomo che la madre un giorno ha amato. La finzione consigliata dal medico s'è insomma risolta in una confessione di avvenimenti reali; ma se questo riesce a rendere più perfetto e più vivo il dramma di martirio della madre, ci lascia poi perplessi nei riguardi di quello di Ottavio: la cui umanità viene troppo a rasentare in queste ultime battute il simbolo o, se volete, l'idea. Infatti Ottavio non è ancora contento della salute recuperata, sia pure a così caro prezzo; e come ieri voleva rifiutare la vita che gli veniva da un tisico, così oggi da un immorale; per crearsela da solo, senza tradizioni e senza pesi atavici. Di qui, il suo ultimo gesto che sa di follia: la distruzione di ogni cosa che gli venga dai morti: e lo slancio deciso ed autonomo verso una vita propria.

« La vita e i suoi morti » che è quanto dire, il diritto di ogni giorno di non guardare indietro ma solo dinanzi a sè; e di non tener conto di quelli che lo hanno generato, inconsapevoli o malvagi o malati e in ogni modo egoisti. Questo, il dramma: che nasconde, come vedete, una tesi, se non nuova, robusta: e che in parte anche la risolve. Dico in parte: perchè quest'uomo, Ottavio, che ha l'esasperazione del libero arbitrio (assoluto non relativo) non sempre soddisfa la nostra sensibilità: e a volte ci appare quasi patologico. Ma questo peraltro non è che il secondo lavoro teatrale di Araquistain (il primo, rappresentato solo per poche sere, non è stato ancora stampato); e non c'è bisogno di riconoscersi profeti dicendo che con un primo passo di questa forza si può fare lungo cammino, ed esprimere in opere più fuse e più umane i problemi e le ansie della nostra inquieta generazione.

MARIO PUCCINI.

Letteratura russa

Smelov

IVAN SMELOV: *garçon!...* — Roman traduit du russe par H. Mongault - Editions Bossard 1925.

L'arte di Ivan Smelov ha solide radici nelle tradizioni del suo paese prima che della sua letteratura. Figlio di mercanti, ne ha derivato l'abito di osservatore, la capacità (caratteristica di una media borghesia recente e incerta tra diversi destini) di vivere ai confini della psicologia operaia e contadina. Se si vuol parlare di letteratura, Smelov ricorda l'interesse per gli umili di Gogol e di Tolstoi, la comprensione di quel che c'è di « mugich » in ogni russo. Nato nel 1873 Smelov ha una formazione singolare: coetaneo di Andreiev, di Sollogub, di Cuprin e poco più vecchio di Balmont, di Bunin, di Bloch, è rimasto estraneo alla loro atmosfera letteraria. Nel suo stile ingenuo e sobrio non si ritrova eco di discussioni di scuole estetiche, nè di sforzi propriamente letterari. Le sue più belle qualità descrittive fanno pensare a qualcosa di antico e di pacato: ogni singolarità di ricerca, ogni scelta di indirizzo ci sfugge. E' l'arte solida e lontana da ogni bravura dei quarant'anni. Non vi si trova eco di noviziati nè tormento di preparazione: come se Smelov se ne fosse salvato rinunciando alla precocità.

Ricco di elementi di vita, come se l'impegno fosse proprio a raccogliere tesori d'esperienza, è il libro più caratteristico dello S., che il Bossard ci presenta tradotto: qui il tono disincantato del narratore sembra poco più che un espediente dell'architettura generale. Il cameriere che racconta la sua vita e le sue tristezze deve naturalmente mettere in contrasto il suo gioco d'indifferenza obbligata (« Io conosco il prezzo di ogni cosa...») e le sue riserve di affetti (« I miei sentimenti, li tengo per me »). Ma è proprio da questa tristezza dell'autobiografia, — quando non si cade in un sentimentalismo troppo abbandonato eppure non ancora lirico — che prendono rilievo le storie di questo tranquillo realismo. L'atteggiamento dell'autore di fronte a queste lezioni delle cose vorrebbe essere cristiano. Rivoluzionario e rassegnato: ecco un'applicazione di questo cristianesimo russo. Talvolta invece il moralista la vuole aver vinta sul racconto: Smelov ne deriva addirittura dei sensi messianici. Anche a queste contraddizioni d'artista ci ha abituati un altro russo, con pose più solenni, il profeta di *Resurrezione*. I sogni di Smelov sono meno grandiosi: il suo destino è meno paradossale. Egli ha conosciuto, dopo i messianismi e le rivolte, il tono più compunto di Gorchi.

p. g.

Teatro francese.

G. Marcel

G. MARCEL: *Le quatuor en fa dièse* — Pièce en cinq actes - Paris Plon 1925.

Prima di cercare il teatro d'eccezione Gabriel Marcel s'è reso padrone di un dialogo tra mondano e sentimentale, raffinato attraverso gli esempi di intimismo e le complicazioni psicologiche più sottili. Il suo è il tradizionale *teatro d'amore* francese, visto nelle consuete soluzioni ottimistiche che si trovano per esempio in Géraldy. E se a questa tradizione egli resta inferiore in agilità di stile lo sostiene per altro una preoccupazione di costruzioni psicologiche che non si può dire classica solo per l'insufficente maestria dell'intrigo e del carattere. Ma in realtà Marcel vorrebbe attenersi al modello più preciso della commedia e introdurvi elementi moderni e complicazioni critiche solo in successivi approfondimenti.

Questa cautela tecnica si può veder bene scomponendo nei suoi termini la storia di Chiara, protagonista di *Le quatuor en fa dièse*.

In primo piano si ha una cronaca borghese. Chiara: « *Je ne suis peut-être qu'une mauvaise femme, qui n'a pas su se faire aimer* ». Perchè non ha saputo farsi amare e perchè suo marito la tradisce, Chiara divorzia da Stefano, il mistico della musica. Ma non si può dire che ella affronti con molto coraggio la solitudine. Ascolta volentieri le parole di pietà del fratello di Stefano, Ruggero. E quando la pietà diventa amore, quando Ruggero le propone le nozze si direbbe che Chiara accetti perchè si tratta del fratello di Stefano, perchè è in fondo la sua rivincita. Ma Ruggero è veramente l'ombra di Stefano; Stefano creatore, Ruggero *clarté de satellite*. Senonchè il passato non si può distruggere: i due fratelli si amano e Chiara si riconosce vinta e delusa in Ruggero ombra del fratello. Ella deve confessare il fallimento e rimanere ad assistere i sogni mediocri di Ruggero condannato alla sua debolezza. Questo il dramma borghese e Marcel per non rompere le consuetudini lascia anche sperare una conciliazione, una fine rosea per gli stessi vinti.

Invece che appagarsi di questo intreccio noi dobbiamo cercare gli elementi tragici e irreparabili che l'autore ha introdotto nei luoghi più felici dello svolgimento. Almeno il dramma di Chiara è visto con notevole precisione. Ella ha bisogno di *rester maître de soi*. Il suo motto è « *Je me méfie terriblement de tout ce qui ne se laisse pas nommer*. Può sembrare *une femme cerebrale sans veritable sensibilité, imbue de sa personne, sans le moindre tact*. Ma non ha tatto perchè vuole rapporti precisi; ha timore della sensibilità perchè teme gli oscuri equivoci, i silenzi doppi. Stefano di fronte a lei è *une heureuse nature*, pronto a nascondere gli ostacoli, le piccolezze, le contraddizioni sotto una poetica formula mistica, che esalti il suo dilettantismo di grande artista. Qui evidentemente il *theâtre d'amour* si svolge in un contrasto di logiche, in una complicata vicenda di personalità. *Le mariage ne fait que reveler le fond des natures*. Le vicende dei due matrimoni di Chiara, che costituiscono il dramma ci rivelano, senza rigidità di formule la sua anima. Ella stessa non fa che raccogliere prove che la chiarezza desiderata non si raggiunge. Nel dialogo della sua ricerca c'è qualcosa di disincantato: certi rapporti hanno un giusto tono freddo e tagliente. Il suo amore successivo e poi complicato per i due fratelli la mette di fronte all'oscurità di rapporti d'affetti troppo delicati e troppo sottintesi. *Ou commence une personnalité?* Ecco un altro problema che le resta chiuso. *Deux destinées ne peuvent elles se lier l'une à l'autre en pleine clarté?* Al vecchio sogno della sua vita ella deve ormai rispondere senza illusioni.

In questa descrizione di disinganno Gabriel Marcel ha saputo conservare un tono ibseniano.

p. g.

PIERO GOBETTI *Direttore responsabile*.
Soc. An. Tip. Ed. « L'ALPINA » - Cuneo.